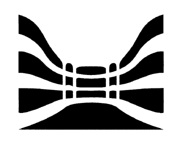






Saison 2013/2014

DON GIOVANNI

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

Dramma giocoso en 2 actes K.527

Livret de Lorenzo da Ponte, d'après Giovanni Bertati
Editions Neue Mozart Ausgabe Bärenreiter
Fondation Rossini de Pesaro, en collaboration avec BMG Ricordi, Milan
Présenté en italien, surtitré en français.

Créé à Prague, Gräflich Nostitzsches National-Theater le 29 octobre 1787.



©Détail, Alexandre Evariste Fragonnard, Dom Juan et la statue du commandeur, 1830.

Equipe artistique :
Direction, Jean-Yves Ossonce
Mise en scène, Oriol Tomas
Décors et costumes, Laurence Mongeau
Lumières, Marc Delamézière

Personnages :
Don Giovanni, Tassis Christoyannis
Leporello, Tomislav Lavoie
Donna Anna, Omo Bello
Donna Elvira, Marianne Fiset
Don Ottavio, Yves Saelens
Zerlina, Albane Carrère
Masetto, Nicolas Certenais
Le Commandeur, Nika Guliashvili

Avec l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours, les Chœurs de l'Opéra de Tours (direction, Emmanuel Trenque)

Nouvelle co-production décors, costumes et accessoires Opéra de Tours – Opéra de Reims
Décors, costumes et accessoires réalisés dans les ateliers de l'Opéra de Tours.

Durée approximative de l'opéra : 3h15 avec un entracte

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2013

Argument :

L'action se déroule à Séville, au XVIIème siècle.

Acte 1

Devant la maison du Commandeur

Leporello attend son maître. Don Giovanni, masqué, s'est introduit dans la maison pour séduire Donna Anna, la fille du Commandeur. Découvert, il surgit sur la scène, poursuivi par ce dernier. Dans un bref duel, Don Giovanni tue le Commandeur et s'enfuit.

A l'aube

Don Giovanni se prépare à de nouvelles aventures amoureuses, lorsque arrive Donna Elvira, qu'il a autrefois séduite et abandonnée. Il préfère éviter cette rencontre gênante et laisse à Leporello le soin de révéler à la jeune fille la vraie nature de son caractère, cynique et débauché. La longue liste des amours de Don Giovanni laisse Donna Elvira déconcertée.

Près d'une auberge

Don Giovanni surgit lors d'une noce villageoise. Il est attiré par la beauté de la fiancée, une jeune paysanne nommée Zerlina, et charge Leporello d'inviter la compagnie à une fête chez lui. Zerlina, flattée des attentions du gentilhomme, est prête à lui céder, lorsque Donna Elvira intervient pour la mettre en garde. Don Ottavio et Don Anna font ensuite irruption, à la recherche de l'assassin du Commandeur. Ignorant la vérité, ils demandent à Don Giovanni de les aider à se venger. De son côté, Donna Elvira révèle ce que Leporello vient de lui apprendre. Don Giovanni, impassible, s'en tire en promettant aux premiers son appui, tandis qu'il accuse Donna Elvira de folie. Il continue à courtiser Zerlina, mais Donna Anna reconnaît soudain la voix de l'individu masqué qui a tué son père, et demande vengeance.

Un jardin, dans le palais de Don Giovanni

Zerlina est troublée : elle aime sincèrement Masetto, mais l'attrait de Don Giovanni est irrésistible. Des masques apparaissent dans le jardin. Ce sont Anna, Elvira et Ottavio, venus pour se venger. Don Giovanni, sans les reconnaître, les invite à la fête.

Dans la salle du bal

Le maître chante un hymne à la liberté. On commence à danser. Don Giovanni réussit à entraîner Zerlina, qui appelle à l'aide. Les masques se découvrent, accusent ouvertement Don Giovanni de tous ses crimes, et lui promettent le châtiment du Ciel.

Acte 2

Devant la maison de Donna Elvira

Leporello est las de la vie que lui fait mener son maître. Pourtant, quelques monnaies sonnantes et trébuchantes le persuadent non seulement de rester à son service, mais encore d'endosser ses vêtements pour courtiser à sa place Donna Elvira, tandis que Don Giovanni, déguisé en Leporello, s'occupera de la femme de chambre. Ce déguisement donne lieu à deux scènes symétriques. Dans la première, Don Giovanni, se faisant passer pour Leporello, réussit à la fois à échapper à la vengeance de Masetto et à donner au malheureux paysan une volée de coups de bâton. Dans l'autre scène, Leporello, pris pour Don Giovanni, manque de perdre la vie : il échappe de justesse à la colère de Masetto, Zerlina, Donna Anna, Ottavio et Donna Elvira, tous décidés à se venger.

Un cimetière, avec la statue du Commandeur

Don Giovanni, de retour d'une nouvelle aventure galante, escalade le mur d'enceinte pour échapper à ses poursuivants. De bonne humeur, il raconte à Leporello ce qui s'est passé. Mais une voix caverneuse résonne dans l'obscurité. Don Giovanni cherche en vain qui a parlé, et finit par se rendre compte que c'est la statue du Commandeur, enterré là. Leporello est contraint pas son maître à inviter de sa part le Commandeur à dîner. Ce dernier accepte l'invitation.

Une brève scène d'amour entre Donna Anna et Don Ottavio interrompt un moment l'atmosphère troublante, avant la conclusion du drame.

Dans une salle du palais

Don Giovanni est à table. Le repas est servi, des musiciens jouent pour lui. Donna Elvira tente une dernière fois d'amener Don Giovanni au repentir, mais il se moque d'elle. Elle s'enfuit. On frappe à la porte : c'est la statue du Commandeur.

La comédie tourne au drame.

Don Giovanni, sans hésiter, accède à la demande du Commandeur : il est prêt à lui rendre sa visite, et, en gage de sa bonne foi, lui tend la main. La statue s'en empare, et le froid de la mort saisit le gentilhomme, qui refuse encore de se repentir. Don Giovanni est englouti par les flammes de l'enfer. Tous les personnages reviennent sur scène, et leur voix se mêlent pour donner la morale de l'histoire.

Les personnages et leur voix :

Don Giovanni, jeune noble - baryton Leporello, valet de Don Giovanni - basse Donna Anna, fille du Commandeur - soprano Donna Elvira, dame de Burgos mariée puis abandonnée par Don Giovanni - soprano Don Ottavio, fiancé de Donna Anna - ténor Zerlina, paysanne - soprano Masetto, fiancé de Zerlina - baryton Le Commandeur, père de Donna Anna - basse Paysans, serviteurs, démons - les choeurs	Soprano : voix de femme aiguë Mezzo soprano : voix de femme medium Alto : voix de femme grave Ténor : voix d'homme aiguë Baryton : voix d'homme medium Basse : voix d'homme grave

Dans la tradition de l'opéra, les héros possèdent, pour les femmes, des voix de soprano et pour les hommes des voix de ténor. Les voix de basse sont en général accordées aux vieillards, aux sages, aux fourbes ou encore aux personnages comiques, comme c'est le cas ici de Leporello qui possède une voix de "basse bouffe", tandis que les voix medium (mezzo-soprano et baryton) sont attribuées aux personnages secondaires, ou à un personnage principal dont la morale est condamnable (ce qui est ici le cas de Don Giovanni), ou encore à un personnage possédant une psychologie changeante ; les très jeunes hommes auront des voix de mezzo soprano ou de soprano. Le choix d'une tessiture est, dans tous les cas, lié à la psychologie des personnages.

La typologie des voix respecte aussi certaines règles, le héros (ténor) aime une héroïne (soprano) mais un troisième personnage – tyran, père (baryton) – met une barrière à leur union. Mais ici, Mozart transgresse certaines de ces règles. Le sujet de Don Giovanni l'oblige à quitter ces typologies.

La composition de l'orchestre



Les bois :
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
Les cuivres :
2 cors, 2 trompettes, 3 trombones
Les percussions :
Timbales
L'orchestre à cordes :
Violons I, II, altos, violoncelles, contrebasses
Une mandoline
Continuo (pour les *recitativo secco*) :
Piano forte et violoncelle

Le piano-forte

Créé au début du XVIIIe siècle par l'italien Bartolomeo Cristofori (1655-1731), à Florence, sous l'appellation de piano-forte, le piano naît de l'évolution d'un instrument appelé clavicorde (XVe siècle) et du tympanon (Moyen Âge).
La découverte de Cristofori est la résolution d'un problème mécanique fondamental : les marteaux frappant les cordes doivent cesser d'être en contact avec elles une fois frappées, ceci pour ne pas étouffer le son ; ils doivent de plus retourner à leurs positions initiales sans rebondir violemment et ceci rapidement pour permettre aux notes d'être répétées à une vitesse satisfaisante.
La facture de piano-forte connut son essor durant la fin du XVIIIe siècle, avec le travail de l'école viennoise. C'est pour des instruments de ce type que sont écrits les concertos et sonates de Mozart.
Cet instrument avait un son plus doux et plus clair que celui des pianos modernes, et permettait aussi de tenir les notes plus longtemps.



De 1790 à 1890, le piano-forte de l'époque classique va subir de très nombreux changements qui vont l'amener à sa forme actuelle de piano moderne.
Cette évolution de l'instrument est motivée par le besoin permanent des compositeurs et des pianistes d'un son plus puissant et de plus grandes possibilités expressives.

Don Giovanni

Il existe une multitude de versions et de genres utilisant le mythe de Don Juan. Tirso de Molina est célèbre pour avoir écrit la première pièce de théâtre sur ce personnage dans *El Burlador de Sevilla y el Convidado de piedra* (l'abuseur de Séville et le convive de pierre) publié en 1630.
Mozart rencontre Lorenzo Da Ponte en 1783 à Vienne. Ce prêtre italien renvoyé de Venise pour libertinage s'est converti en librettiste. Ils collaboreront sur trois opéras : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Cosi fan Tutte* (1790). Concernant *Don Giovanni*, Mozart et Da Ponte ont puisé leurs sources principalement dans l'œuvre de Molière et dans le *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto* (Dom Juan Tenorio ou le Dissolu) de Goldoni joué à Venise en 1736. L'influence la plus marquante reste toutefois l'opéra de Gazzaniga. En effet, le 5 février 1787, moins d'un an avant la création du *Don Giovanni* de Mozart, a lieu à Venise, au cours du carnaval, la première représentation d'un *Don Giovanni ou Le Convive de Pierre*, du compositeur Gazzaniga sur un livret de Giovanni Bertati. Da Ponte connaît cette version et s'inspire fortement du livret de Bertati, de même que Mozart empruntera quelques lignes à Gazzaniga.
Lorsque Mozart arrive à Prague pour diriger les répétitions de son œuvre, il se rend compte de la nécessité d'apporter quelques modifications au livret. Coïncidence cocasse, le célèbre Casanova en personne, qui est alors bibliothécaire à Dux en Bohême, se trouve dans la ville. Il rencontre Mozart et Da Ponte, et tous trois se mettront à discuter de certains points de l'œuvre...
Don Giovanni est un aristocrate libertin, contestataire et anticonformiste. Il met en scène une liberté de penser et d'agir qui se caractérise par une dépravation morale, une soif égoïste de plaisir. Derrière ses hardiesses et sa quête effrénée des femmes, ce sont Dieu, les hommes et l'ordre du monde que Don Giovanni raille et défie. C'est en cela que sa chute sera inéluctable et son châtiment foudroyant. Mozart lui destine trois airs à un seul mouvement, signe de sa position inférieure. Don Giovanni est le protagoniste de l'œuvre, mais pas un héros.
Ce *dramma giocoso* (drame joyeux) est considéré comme une des œuvres majeures de Mozart. Cette synthèse d'éléments comiques (*opéra buffa*) et tragiques (*opéra séria*) en font une œuvre à part qui aura une grande influence sur les compositeurs romantiques. Richard Wagner, qui n'était pas tendre avec ses confrères, disait de *Don Giovanni* : *"C'est l'opéra des opéras !"*

Wolfgang Amadeus Mozart

Portrait inachevé de Mozart par Joseph Lange (époux d'Aloysia)



Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg. Salzbourg est alors la capitale d'une principauté ecclésiastique autonome assez vaste. Wolfgang est le septième et dernier enfant de Leopold Mozart (violoniste au service du prince-archevêque von Schrattenbach et pédagogue reconnu) et de son épouse Maria Anna, née Pertl. Des six premiers enfants du couple, seule Maria Anna (surnommée Nannerl) avait survécu.

Selon les souvenirs de Nannerl, Leopold emmène le 13 octobre 1762 ses deux enfants à Schönbrunn où ils jouent à son invitation devant Marie Thérèse.
Le 9 juin 1762, ayant obtenu du prince-archevêque un congé sans solde, il part avec femme et enfants pour une tournée à travers l'Europe. Cette tournée dure trois ans et demi et s'étend à l'Angleterre et à la Hollande.

Jusqu'à Paris, Leopold choisit son itinéraire en fonction des possibilités de concerts publics ou privés ou d'invitations à la cour offertes par les localités traversées. Le 1er janvier 1764, Wolfgang et Nannerl jouent à Versailles devant Louis XV.

Les Mozart arrivent à Londres le 23 avril 1764. La famille au complet est invitée chez le roi George III et la reine Charlotte à Saint James Park. L'historien britannique de la musique Charles Burney dira, en parlant de Wolfgang, qu'il s'agit "d'un miracle (…), d'un garçon aux talents prématurés et presque surnaturels".

En 1765, toujours à Londres, on entend pour la première fois des symphonies de Mozart (il a huit ans), mais on ne sait pas lesquelles. Il rencontre Johann Christian Bach (le plus jeune des fils de Bach) qui avait une vie musicale brillante. Les deux compositeurs auront une grande estime l'un pour l'autre.

Trois voyages en Italie entrecoupés de deux séjours à Salzbourg s'étendent de 1769 à 1773 : les Mozart se montrent dans une quarantaine de villes ! L'Italie est le berceau de l'opéra et Wolfgang en produit un par voyage (à Salzbourg, le genre n'était pas pratiqué). C'est à l'âge de quatorze ans qu'il reçoit une première commande d'opéra pour le Théâtre de Milan (*Mithridate*).

À Salzbourg, Schrattenbach meurt et Hyeronimus Joseph Franz von Colloredo lui succède le 14 mars 1772. Il est beaucoup moins souple que son prédécesseur et Mozart est obligé d'écrire principalement de la musique religieuse et ne peut plus quitter Salzbourg. En 1777, Colloredo accepte que Mozart effectue un court voyage à Vienne. Il y rencontrera le compositeur Joseph Haydn (1732-1809) avec qui il entretiendra une grande amitié.

En août 1777, Mozart quitte Salzbourg après avoir démissionné de sa charge de violoniste (konzertmeister). Accompagné de sa mère il voyage et séjourne à Paris (c'est lors de ce voyage qu'il rencontrera la *soprano* Aloysia Weber, à Mannheim, dont il tombera follement amoureux. Elle l'éconduira quelques temps après). Sa mère meurt le 3 juillet 1778. Il retourne à Salzbourg et reprend à contrecœur son poste auprès du prince archevêque Colloredo en 1779. Mais dès 1781, il est congédié.

Mozart s'installe alors à Vienne comme compositeur indépendant et reçoit des commandes de l'empereur Joseph II. Ses créations connaissent un grand succès, mais sa santé se détériore.

Le 4 août 1782 il épouse Constanze Weber (la sœur d'Aloysia). En 1783, il rencontre Lorenzo Da Ponte, poète officiel du Théâtre de la Cour. Leur collaboration donnera naissance à trois opéras.

En 1787, Mozart succède à Gluck comme compositeur de la chambre impériale et royale de Vienne. Son père meurt le 28 mai de la même année.

En 1790, Joseph II meurt. Le nouvel empereur, Leopold II, amorce un changement complet de politique culturelle. Mozart se sent mis à l'écart, et se débat contre des difficultés financières. C'est avec joie qu'il accepte de collaborer avec la compagnie de comédiens dirigée par Emmanuel Schikaneder. La création de *La Flûte Enchantée* est prévue en septembre 1791.

La même année, Leopold II lui commande un opéra qu'il composera en un mois : *La Clémence de Titus*. Physiquement épuisé et financièrement à bout, il meurt le 5 décembre 1791 à l'âge de 35 ans. Son *Requiem* sera achevé par un de ses meilleurs élèves, Franz Süssmayer.

L'époque classique, l'*Aufklärung* et le siècle des Lumières :

Par classique on désigne à la fois l'époque et le style des trois grands maîtres viennois Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. L'époque s'étend de la mort de Jean-Sébastien Bach en 1750 (et marque la fin de l'époque baroque) jusqu'à 1800, soit un demi siècle seulement. L'œuvre classique réalise l'équilibre entre sentiment et raison, entre forme et contenu. Les artifices du baroque sont rejetés au profit d'une volonté de vérité, de mesure, d'harmonie, de simplicité naturelle et de beauté.

Le XVIIIème siècle est aussi le siècle des Lumières. Les penseurs de l'époque prônent une confiance dans la raison humaine et l'esprit critique. Nous leur devons la déclaration des droits de l'Homme, la fin de la monarchie par la révolution française, l'abolition du servage, la publication de *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* par Diderot et d'Alembert (dont Rousseau rédige la plupart des articles relatifs à la musique)…

A l'époque de son *Don Giovanni,* Mozart est pris dans un foisonnement d'idées parfois contradictoires. Après sa période *Sturm und Drang* (tempête et passion) au début des années 70, il est maintenant sensible aux différents courants de pensées de cette fin de XVIIIe siècle. En 1784, Emmanuel Kant écrit : « *Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise de l'Aufklärung.* » Dans le même temps, Mozart est imprégné par l'esprit français des Lumières. L'année précédant *Don Giovanni*, il crée le 1er mai 1786 à Vienne *Les Noces de Figaro* inspiré de la comédie de Beaumarchais.

Qu'est-ce qu'un opéra ?

Le XVIIème siècle : l'époque baroque et les débuts de l'opéra

L'opéra fait son apparition en Italie à l'aube du XVIIème siècle. Un groupe de musiciens et d'intellectuels florentins, la *Camerata fiorentina*, fasciné par l'Antiquité, souhaitait faire revivre la prosodie de la tragédie antique. Pendant quelques années, Florence restera, autour de la cour des Medicis, le centre le plus important de l'opéra naissant avec l'*Euridice* de Peri et la *Rappresentazione* de Cavalieri. Ces premiers opéras, qui voulaient remettre la musique au service du texte, étaient une suite de récitatifs avec un petit accompagnement instrumental, ponctués d'intermèdes musicaux. Après Florence et Rome, c'est à Padoue et à Venise que se jouera l'essentiel de l'opéra. Claudio Monteverdi utilisera les expériences de la *Camerata fiorentina* pour lui donner une impulsion dramatique nouvelle avec, notamment, son *Orfeo* (1607). Cette forme artistique se répandit bientôt à travers l'Europe, et en 1700, Naples, Vienne, Paris, Londres et Hambourg étaient devenus d'importants centres d'opéra.

Le XVIIIe siècle : bel canto et réforme classique

Deux formes d'opéra se développèrent au XVIIIe siècle : l'opéra *seria* et l'opéra *buffa*. L'opéra *seria*, ou opéra sérieux, s'apparentait à la tragédie et s'inspirait souvent de la mythologie. Les parties solos importantes étaient souvent chantées par les fameux castrats. *Ariodante* de Händel (1735) est un exemple d'opéra *seria*. Il s'opposait à l'opéra *buffa*, comique, qui mettait en scène des personnages ordinaires et traitait de sujets plus légers. Les rôles principaux y étaient tenus par des ténors ou des basses. Citons comme exemple de ce genre qui apparut dès le début du XVIIIe siècle, *Le Nozze di Figaro* de Mozart (1786). Alors que les premiers opéras voulaient remettre les mots en valeur, la fin de l'époque baroque vit se développer les grands airs de *bel canto* ("beau chant"), qui redonnaient la priorité à la virtuosité vocale : ornements et vocalises font leur apparition en renforçant l'expression des sentiments. Une véritable jubilation vocale s'installe ainsi à l'époque baroque, mettant en valeur, entre autre, la virtuosité des castrats. Mais le spectaculaire prendra le pas sur l'expressivité musicale. On voit alors une surenchère virtuose de plus en plus gratuite.

En réaction, un style plus simple, alliant plus étroitement le texte et la musique, s'épanouit à partir de la fin du XVIIIe : les opéras classiques mettent ainsi le chant au service de l'aspect dramatique et non l'inverse, et utilisent les chœurs et ensembles pour exprimer la nature collective des émotions humaines. Christoph Willibald Gluck initia cette réforme (*Iphigénie en Tauride*, 1779) et influença de nombreux compositeurs.

Le XIXe siècle : de Verdi à Wagner, l'âge d'or de l'opéra

Avec la montée des nationalismes, différentes traditions se développèrent selon les pays. L'ère romantique s'ouvrit avec les œuvres du compositeur allemand Carl Maria von Weber (*Der Freischütz*, 1821 ; *Oberon*, 1831). Ce genre mélangeait des caractéristiques des genres sérieux et comiques, en y ajoutant des aspects de musique symphonique, sur des thèmes tirés de la vie contemporaine ou de l'histoire récente. Richard Wagner révolutionna l'opéra dans la seconde moitié du siècle, de *Der fliegende Holländer* (1843) à *Parsifal* (1882), en passant par les quatre opéras du fameux *Ring des Nibelungen* (1869-1876). Wagner rassemblait la musique, le théâtre, la poésie et la mise en scène dans ce qu'il appelait le "drame en musique", dans lequel l'orchestre devint un véritable acteur. Il créa également le *leitmotiv*, phrase musicale associée à un personnage, un événement ou une idée.
En Italie, la voix conservait une place prépondérante. La tradition du *bel canto* se poursuivit, combinée avec des rôles et des thèmes d'opéra *buffa*. On la retrouve notamment dans les œuvres de Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, 1816), Bellini (*Norma*, 1831) ou Donizetti (*Elisir d'amore*, 1832).
Giuseppe Verdi fut l'un des grands compositeurs italiens du XIXe siècle. Dans un style passionné et vigoureux, il composa des œuvres alliant grand spectacle et subtilité des sentiments (*La Traviata*, 1853, Aïda, 1871).
La Russie et l'Europe de l'Est développèrent leur propre tradition, inspirée de l'histoire (*Boris Godounov*, Moussorgski, 1874) ou de la littérature nationale (*Eugène Onéguine*, Tchaïkovski, 1879).
En France s'épanouit le "grand opéra", mêlant grands effets de scène, action et ballet. Le genre plus léger de l'opéra comique avait également beaucoup de succès. Il comprenait des dialogues parlés et, malgré son nom, présentait parfois des thèmes tragiques, comme dans *Carmen* de Bizet (1875).

<u>Le récitatif</u> : le récitatif est un procédé d'écriture proche de la déclamation, sans retours ni répétitions, qui permet de faire avancer l'histoire. Pour une meilleure compréhension, le chant est le plus souvent syllabique (une note par syllabe). Dans les récitatifs, le chanteur est soutenu par quelques instruments qui ponctuent et soutiennent son discours : il existe le *recitativo secco* (accompagné par le clavecin, plus sobre), et le *recitativo accompagnato* (accompagné par l'orchestre, qui renforce l'intensité dramatique).

<u>L'arioso :</u> l'arioso est un intermédiaire entre l'air, dont il emprunte le lyrisme, et le récitatif dont il conserve le rythme de la parole. L'accompagnement allégé en fait une forme relativement libre qui permet de mettre l'accent sur certains mots.

<u>L'air :</u> l'air est un morceau beaucoup plus lyrique dont certains passages peuvent être répétés. Le chanteur est accompagné par l'orchestre tout entier.

Petites analyses de quelques extraits de l'opéra

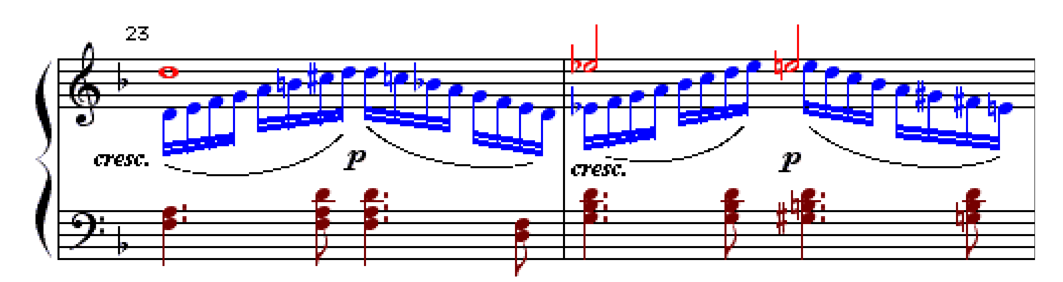
Le choix de ces extraits s'est porté sur trois critères :

- Retracer la chronologie et la dramaturgie de l'œuvre.
- Avoir une représentation des différentes psychologies et tessitures des personnages.
- S'arrêter quelques instants sur l'expressivité de l'écriture de Mozart.

L'Ouverture (l'introduction de l'opéra) :

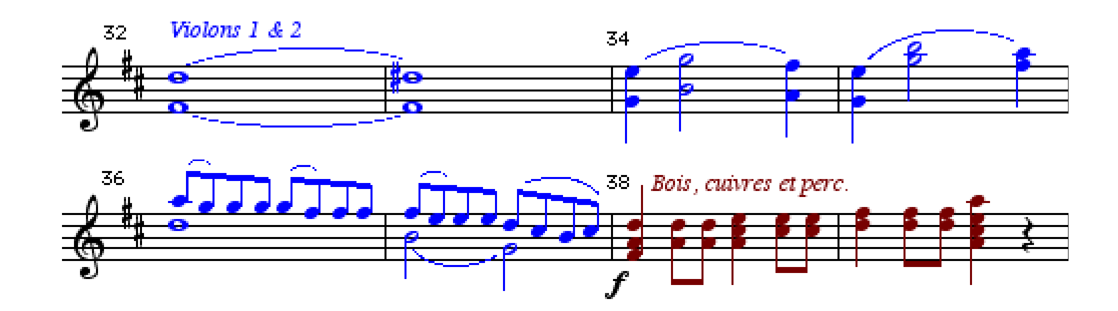
En deux parties (*Andante – Molto allegro*) très contrastées.

- Cette ouverture débute dans une grande tension dramatique par deux accords en notes tenues dans une nuance *forte*, un *tempo Andante* et une tonalité de ré mineur (tonalité que l'on trouve dans les musiques religieuses et notamment dans son *Requiem*). Une atmosphère à la fois solennelle, sombre et pesante se dégage immédiatement, symbolisant la colère divine et annonçant la fin inéluctable de Don Giovanni (ce début d'ouverture se retrouvera au début du dialogue entre Don Juan et le Commandeur à l'avant-dernière scène de l'opéra). Après quoi les cordes jouent un rythme répété de noire pointée croche reproduisant ainsi la marche intraitable du temps qui passe. Plus tard une houle de gammes ascendantes et descendantes semblent prêtes à submerger le protagoniste pour l'emporter dans l'au-delà :



C'est bien l'ombre du Commandeur et de la mort qui plane sur cette première partie d'ouverture.

- Le *Molto allegro* qui suit nous illumine immédiatement (passage de l'ombre à la lumière) par son esprit de vitalité, de légèreté et de fête. Nous voici subitement pris dans l'étourdissant tourbillon de la personnalité libertine de Don Juan. Ce thème contraste totalement avec celui de la première partie : il est mélodique, utilise un rythme de syncope donnant un caractère à la fois dansant et déséquilibré suivi d'une accélération rythmique. La musique nous présente ainsi Don Juan fonçant tête baissée dans un plaisir désordonné.
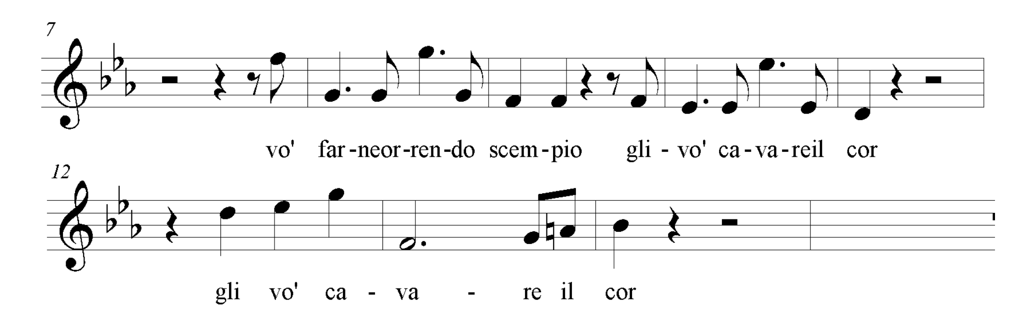


Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2013

- L'Ouverture se termine en suspens (arrêt sur la dominante), comme pour nous signaler que la course effrénée de Don Juan ne s'arrête jamais, et enchaîne directement sur l'apparition de Leporello qui, dès son premier air, se plaint de la vie que mène son maître.

Acte I :

1) Air de Donna Elvira (scène V)

Le personnage de Donna Elvira nous apparaît pour la première fois dans un désarroi profond : après l'avoir épousée, Don Juan l'a délaissée. Elle éprouve à la fois de l'incompréhension, de l'humiliation et de la colère, ce que Mozart a su traduire par une mélodie comportant des sauts intervalliques allant jusqu'à plus d'une octave : une difficulté vocale correspondant à la difficulté du personnage à supporter sa situation.

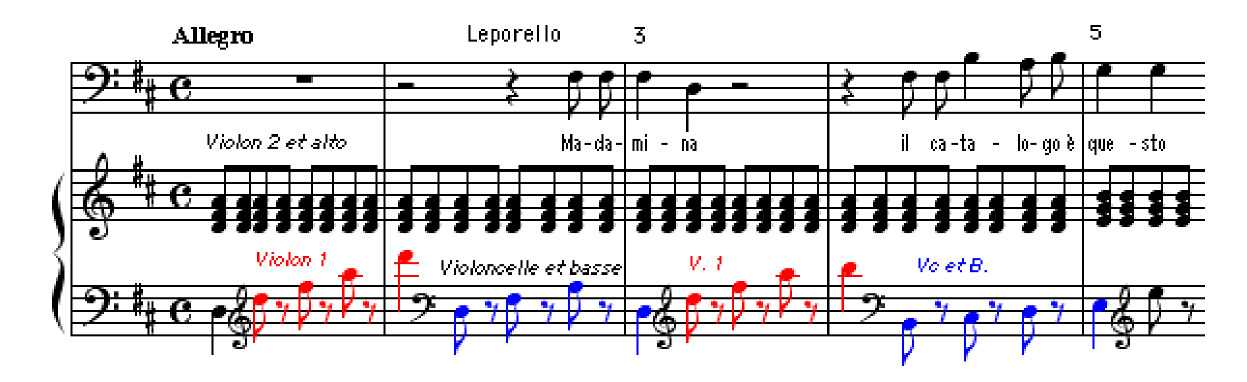


DONNA ELVIRA *Ah, chi mi dice mai* *Quel barbaro dov'è,* *Che per mio scorno amai,* *Che mi mancò di fe ?* *Ah, se ritrovo l'empio* *E a me non torna ancor,* *Vo' farne orrendo scempio,* *Gli vo' cavare il cor.*	DONNA ELVIRA Ah! qui me dira jamais Où ce barbare se trouve ? Lui qu'à ma honte j'ai aimé Et qui a trahi ma foi ? Ah, si je retrouve l'impie Et s'il ne me revient plus, Je veux faire un horrible carnage, Je veux lui arracher le cœur.

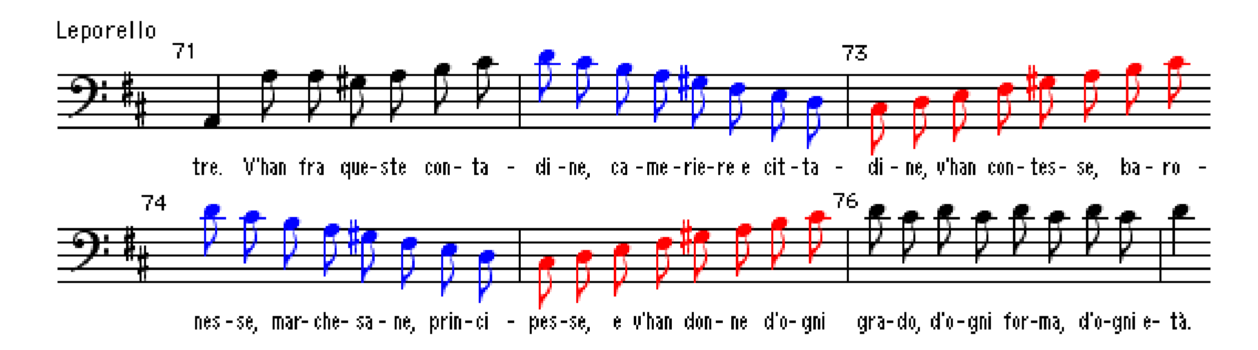
2) Air du catalogue (Leporello, scène V)

Afin de se débarrasser définitivement de Donna Elvira, Don Juan demande à Leporello de tout lui dire sur sa personnalité libertine. Leporello se lance alors dans l'énumération exubérante du nombre des conquêtes de son maître à travers l'Europe. L'air du catalogue est un des moments forts de l'opéra. Il nous en apprend moins sur le séducteur que sur la nature des personnages en scène. Pour Donna Elvira, l'humiliation est totale. Elle n'est qu'un numéro d'une interminable liste, dont Leporello lui inflige l'énumération et les commentaires. La tirade qu'il chante le met doublement en valeur : elle lui permet de s'élever un instant au rang du gentilhomme qu'il aimerait être (cf. la 2e partie de son air d'entrée, acte I, introduction "voglio fare il gentiluomo" : je veux faire le gentilhomme).

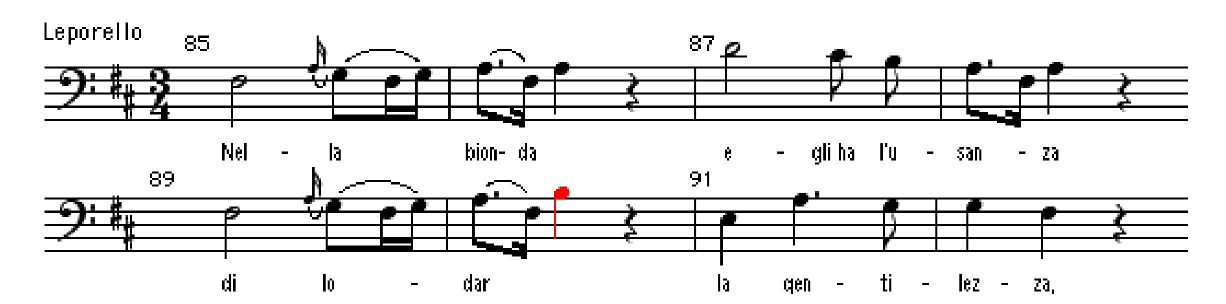
Dès le début de l'air, les cordes exultent ; les violons 1 s'échangent avec les violoncelles et basse des arpèges en dialogue :



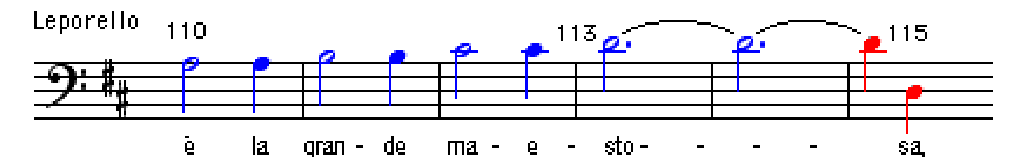
Leporello fait preuve d'une grande théâtralité et d'une verve motivée par l'idée de railler jusqu'à l'humiliation une dame de haut rang. Les successions virtuoses de gammes ascendantes et descendantes forment la houle de toute la gent féminine parmi laquelle Donna Elvira a fait naufrage :



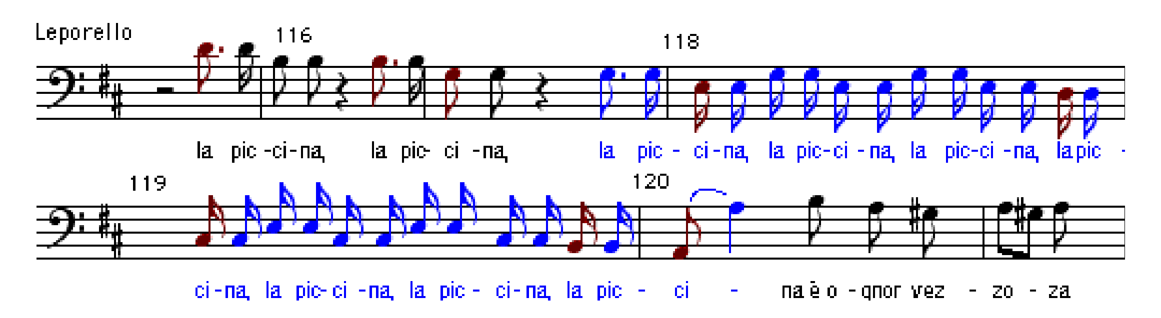
Leporello atteint au début de la 2e partie, une certaine noblesse. Si la première partie, plus démonstrative et virtuose, évoluait dans une mesure à 4 temps très marquée, la seconde partie est construite sur un rythme de danse de cour à 3 temps, le menuet, au tempo "Andante con moto" (Allant, avec mouvement). Les phrases, bien qu'un peu trop raffinées pour le serviteur-bouffon, accentuent la cruauté de l'humiliation que subit sans répliquer la pauvre Donna Elvira :



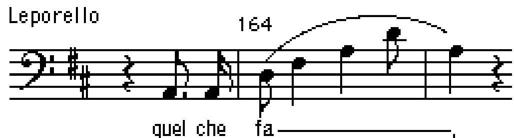
Mozart utilise même un peu de figuralisme (ce qui lui permet au passage de se moquer des exagérations de cette figure de style typiquement baroque) afin de créer un contraste humoristique entre l'emphase de la phrase mélodique ascendante avec une longue tenue sur le ré aigu et le sens du texte ("La grande est majestueuse") :



L'esprit bouffon reprend le dessus pour décrire *"la piccina"* (la petite) dans une succession rapide de notes répétées partant de l'aigu - vers le grave :



Le catalogue et son développement touchent à sa fin, mais profitant d'une supériorité précaire due à la situation, Leporello s'amuse une dernière fois dans des arpèges syncopés sur un texte en vocalise sans équivoque ("Pourvu qu'elle porte jupe, vous savez ce qu'il fait") :



Madamina, il catalogo è questo *Delle belle che amò il padron mio ;* *Un catalogo egli è che ho fatto io,* *Osservate, leggete con me.* *In Iatlia seicento e quaranta,* *In Lamagna duecento e trentuna,* *Cento in Francia, in Turchia novantuna,* *Ma in Ispagna son già mille e tre.* *V'han fra queste contadine,* *Cameriere e cittadine,* *V'han contesse, baronesse,* *Marchesane, principesse,* *E v'han donne d'ogni grado,* *D'ogni forma, d'ogni età.*	Chère madame, voici le catalogue Des belles qu'a aimées mon maître ; C'est un catalogue que j'ai fait moi-même ; Regardez, lisez avec moi. En Italie six cent quarante, En Allemagne deux cent trente et une, Cent en France, en Turquie quatre-vingt-onze, Mais en Espagne elles sont déjà mille trois. Il y a parmi celles-ci des paysannes, Des femmes de chambre et des bourgeoises, Il y a des comtesses, des baronnes, Des marquises, des princesses Et des femmes de tout rang, De toute forme, de tout âge.

Nella bionda egli ha l'usanza *Di lodar la gentilezza,* *Nella bruna, la costanza,* *Nella bianca, la dolcezza.* *Vuol d'inverno la grassota,* *Vuol d'estate la magrotta ;* *E la grande maestosa,* *La piccina è ognor vezzosa ;* *Delle vecchie fa conquista* *Pel piacer di porle in lista,* *Ma passion predominante* *E la giovin principiante.* *Non si picca se sia ricca,* *Se sia bruta, se sia bella :* *Purché porti la gonnella* *Voi sapete quel che fa.* *(Parte.)*	Chez la blonde, il a coutume De louer la gentillesse ; Chez la brune, la constance ; Chez la grisonnante, la douceur. Il recherche en hiver la grassouillette, En été la maigrelette ; La grande est majestueuse, La petite toujours coquette ; Des vieilles il ne fait la conquête Que pour le plaisir de les coucher sur la liste ; Mais sa passion prédominante Est la jeune débutante. Il n'a cure qu'elle soit riche, Qu'elle soit laide, qu'elle soit belle : Pourvu qu'elle porte jupe Vous savez ce qu'il fait. (*Il sort.*)

3) Un bal est organisé chez Don Giovanni en l'honneur du mariage de Zerlina et Masetto (scène XX : *"Viva la liberta !"*)

La scène s'ouvre sur une éblouissante salle de bal richement illuminée. C'est au début de cette scène que Don Giovanni porte un toast : "Viva la liberta", il feint d'ouvrir ses portes dans un élan de générosité, mais la liberté qu'il invoque est de faire ce que bon lui plaît, sans égard pour la liberté des autres. Don Giovanni invite ses convives à la danse et Mozart superpose trois danses, jouées ensemble : le menuet, reflet de la classe sociale de Donna Anna, Don Ottavio et Donna Elvira, l'Allemande pour Masetto et Leporello, et la contredanse (associée à une classe sociale intermédiaire) pour Zerlina et Don Giovanni qui tente de l'enlever. Mais Zerline appelle au secours rompant le bal. La musique de Mozart s'affole et module. Don Giovanni tente de se tirer de la situation en accusant Leporello d'avoir violenté Zerlina. Mais les masques de Don Ottavio, Donna Anna et Donna Elvira tombent pour dénoncer les véritables fins de Don Giovanni. La musique se fait alors accusatrice et tous les convives s'accordent dans un chant à l'unisson : *"traître ! Tous tes forfaits sont déjà connus, tremble, tremble scélérat, le monde entier connaîtra bientôt ton méfait horrible et noir, ta terrible cruauté"*. Le rideau tombe.

Acte II :

1) Canzonetta (N°16)

Don Juan, déguisé en Leporello, tente de séduire la servante de Donna Elvira. Il est accompagné d'une mandoline et des cordes en pizzicato (comme dans l'air de Chérubin dans *Les Noces de Figaro* : *"Voi che sapete"*). La mélodie doit rester simple sans trop de finesse puisque Don Juan se dissimule sous les traits de son valet.

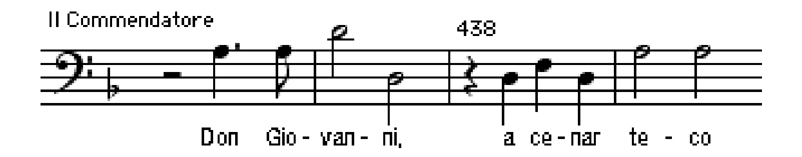
Deh vieni alla finestra, o moi tesoro, *Deh vieni a consolar il pianto moi :* *Se neghi a me di dar qualche ristoro,* *Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.* *Tu ch'hai la bocca dolce più del miele,* *Tu es chi zucchero poti in mezzo al core,*	Ô ma divine, viens à la fenêtre, ô mon trésor, Déesse, viens consoler mon coeur: Si tu refuses de m'apaiser, Alors je veux mourir sous tes yeux. Tes lèvres sont plus douces que le miel, Ton coeur est plein de sucre,

Non esser, Gioia mia, con me crudele, *Lasciati almen veder, moi bell'amore.*	Ne sois pas cruelle avec moi, mon bijou, Laisse moi t'admirer, mon bel amour.

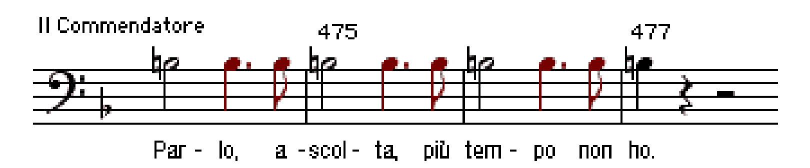
2) Leporello, Don Giovanni et le Commandeur (scène XV)
Malgré une dernière tentative de Donna Ana pour rendre raison à Don Giovanni, celui-ci la renvoie. Quelqu'un frappe à la porte : répondant à l'invitation à dîner de Don Giovanni, la statue mystérieuse se présente. Cette statue, fantôme du père de Donna Anna assassiné au début de l'opéra, lui demande de se repentir ce à quoi Don Giovanni refuse. La statue lui prend alors la main et le précipite dans les flammes de l'enfer. Un premier *Andante* correspond à l'entrée de la statue et à sa proposition de se joindre à lui pour dîner, puis un *Più stretto* (plus vite) traduit la proposition de repentir et le refus de Don Juan avant un *Allegro* final.
La plupart des éléments musicaux de cette scène se retrouvent dans la 1ère partie de l'Ouverture, (composée après l'opéra).

On distinguera ici chez les 3 personnages des différences d'élocution : **le Commandeur** est continuellement en valeurs longues, asseyant ainsi le charisme qui convient à un personnage à la fois massif et surnaturel ; **Don Giovanni** reprend de sa superbe après l'étonnement du début, ses interventions sont brèves et accentuées ; **Leporello**, quant à lui tremble de tout son être et les répliques qu'il adresse au public commentent son état à grand renfort de répétitions qui nourrissent la bouffonnerie de son personnage.

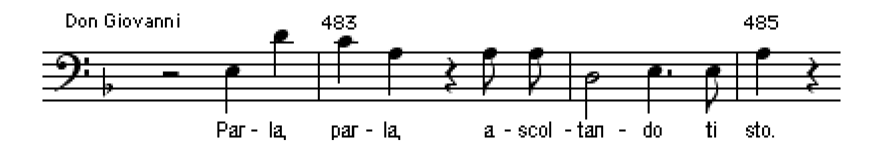
La statue du Commandeur :



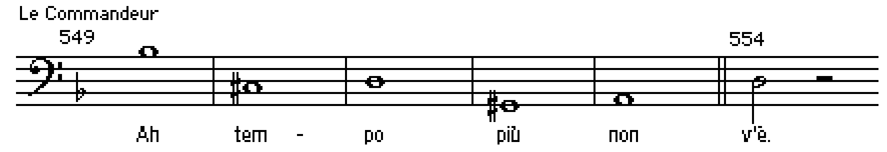
Si d'emblée nous connaissons la fin inéluctable de la mort de Don Giovanni, Mozart la retarde par des bavardages où les dialogues se chevauchent. Malgré les phrases impératives énoncées par le Commandeur, les discussions reprennent et la présence du rythme de noire-pointée-croche nous rappelle la marche intraitable du temps qui passe :



En dépit de cette présence surprenante et terrifiante, Don Juan fait preuve par deux fois d'une certaine maîtrise de la situation ("Parle, parle, je t'écoute") :



Les injonctions du Commandeur, *Pentiti !* ("Repends-toi !) pour le salut de l'âme du libertin viennent se heurter à la violente négation de celui-ci. On notera d'ailleurs dans la première version du mythe par Tirso de Molina, que l'*Abuseur de Séville* se repentait dans les derniers instants qui précédaient sa mort, alors que le personnage chez Mozart oppose jusqu'à la fin un refus inébranlable.
Avant de quitter la scène sur l'échec de la repentance, le Commandeur conclut de façon lapidaire (*Ah, tempo più non v'è*, "Ah, il n'est plus temps.") sur une mélodie chromatique descendante au rythme long et régulier de rondes où le temps semble suspendu :



Pistes pédagogiques :

- Les différents courants du style classique et l'avènement du romantisme.
- Les Lumières et le contexte historique de la seconde moitié du XVIIIème siècle.
- Comparer le personnage de Don Giovanni à celui du Dom Juan de Molière et à la personnalité de Casanova.
- Qu'est-ce que la liberté ?

Quelques versions à écouter ou à regarder

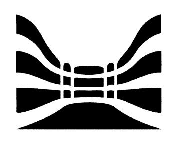
- http://www.youtube.com/watch?v=3D-i4EOQwbQ (Don Giovanni : Mariusz Kwiecien ; Donna Anna : Marina Rebeka ; Don Ottavio : Ramón Vargas ; Donna Elvira : Barbara Frittoli ; Leporello : Luca Pisaroni ; Zerlina : Mojca Erdmann ; Masetto : Joshua Bloom ; Commendatore : Štefan Kocán ; conductor : Fabio Luisi ; Metropolitan opera NY)
- http://www.youtube.com/watch?v=wVP22QCbLHI (W. A. Mozart: Don Giovanni (La Scala, Milano 2011)
- http://www.youtube.com/watch?v=uSnB_wxpAdI (Mozart "Don Giovanni" Jurgen Flimm. Zurich 2001)
- Rennes, 2009, direction Antony Hermus, mise en scène, scénographie et costumes Achim Freyer rediffusion MEZZO TV http://www.youtube.com/watch?v=8zoAheXZF5w (air du catalogue)

...

Bibliographie

- Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique (volume II)*, Editions Fayard, 1990.
- Mildred Clary, *Mozart la lumière de Dieu*, Le Livre de Poche, 2006.
- Pierre Michot, *Mozart, opéras mode d'emploi*, L'avant-Scène opéra, Éditions Premières loges, Paris 2006.
- Marc Vignal, *Haydn et Mozart*, Les chemins de la Musiques, Éditions Fayard/Mirare, Paris, 2001.
- *Don Giovanni*, Avant Scène opéra N°172, Editions Premières Loges, Paris, 2010.
- http://musique.ac-dijon.fr/bac2002/mozart/acte1cat.html







Qui fait quoi à l'opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

Le compositeur o
____

Le costumier o

Le musicien o

Le chanteur o

Le librettiste o
____

Le metteur en scène o
____

Le scénographe (décorateur) o
____

Le chef d'orchestre o
____

o Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra.

o Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu (mouvements) des chanteurs.

o Il/Elle interprète un personnage de l'opéra.

o Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition.

o Il/Elle fait répéter les musiciens de l'orchestre et les dirige.

o Il/Elle dessine et conçoit les costumes.

o Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur.

o Il/Elle crée les décors du spectacle.

L'équipe artistique :

Jean-Yves Osssonce, direction



Depuis 1991, Jean-Yves Ossonce mène une carrière internationale. Invité au festival d'Edimbourg dès 1994, il y dirige *Briséïs* d'Emmanuel Chabrier, puis *Pénélope* de Gabriel Fauré, entre autres.

Outre *Briséis*, sa discographie comprend l'*Intégrale des symphonies* d'Albéric Magnard, les *Suites pour orchestre* de Massenet, les Concertos pour piano de Hahn et Massenet, et un opéra de Ropartz, *Le Pays*, qui a reçu, entre autres distinctions, le Grand Prix de la critique allemande (Deutschen Schallplaten Preis).

Depuis sa nomination à l'Opéra de Tours en 1999, Jean-Yves Ossonce consacre une grande partie de ses activités à la vie musicale régionale, tout en poursuivant une carrière de chef invité, en particulier à l'étranger : Welsh National Opera, Opera North, Korean Symphony Orchestra, Festival d'Edimbourg, Orchestre National de Belgique, Philharmonie Slovaque, Deutsche Oper de Berlin, Staatsoper de Hamburg, San Francisco Opera, Minnesota Opera, Opéra de Montréal, Philharmonie Nationale de Varsovie, Teatro Verdi de Trieste, Capitole de Toulouse, Orchestre de la Radio de Leipzig, Opéra de Lausanne, Angers-Nantes Opéra, Opéra National de Montpellier, Opéra d'Avignon, Festival de Prague, Festival d'Athènes, Grand Théâtre de Genève.

Il compte à son répertoire un large éventail d'œuvres lyriques et symphoniques, mêlant le grand répertoire avec des œuvres plus rares. A l'invitation du Théâtre du Châtelet à Paris, il a par exemple assuré, en juin 2009, la création scénique de *Pastorale* de Gérard Pesson. En juin 2010, il est retourné à l'Opéra de Montréal pour *Cendrillon* de Massenet.

En 2011, Jean-Yves Ossonce a dirigé au Châtelet *Il Postino* de Daniel Catan, avec Placido Domingo. Invité par les Chorégies d'Orange, il dirige *Bohème* au Liban en juillet 2012, et retourna à l'opéra de Lausanne en avril 2013 pour l'Aiglon (Honegger - Ibert).

Son activité à la tête de l'Opéra et de l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours a été couronnée en 2008 par le prix *Claude Rostand*, décerné par le Syndicat professionnel de la critique, pour la nouvelle production du *Pays* de J-G Ropartz, (meilleure production lyrique créée en province). L'enregistrement, en première mondiale, du *Cœur du moulin*, de Déodat de Séverac (Timpani Records), réalisé avec l'Orchestre Symphonique Région Centre-Tours, a été récompensé par un *Diapason d'Or* (du magazine éponyme), un *Orphée d'Or* de l'Académie du disque lyrique et un *Diamant d'Opéra Magazine*. Avec ce même orchestre, Jean-Yves Ossonce a enregistré la *3ème symphonie* de Ropartz (Timpani Records) avec un grand succès critique (*cinq Diapasons, Orphée d'Or de l'Académie du disque lyrique pour le meilleur enregistrement de musique française*).

Oriol Tomas, mise en scène



Ce jeune metteur en scène canadien a remporté l'hiver dernier un grand succès avec sa production de *La Chauve-souris* à l'Opéra de Montréal. Ces six dernières années, il a mis en scène plusieurs productions de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal : *The Consul* de Menotti, en collaboration avec l'École nationale de théâtre du Canada, *Noël à l'Opéra* en collaboration avec l'Orchestre Métropolitain, *Apéro à l'Opéra*, une série-télévisée à ARTV, *The Telephone* de Menotti et une de ses créations intitulée *Aleacanto*, programmée dans la série PdA junior de la Place des Arts de Montréal et nominée aux Prix Opus 2010-11 dans la catégorie «Meilleur spectacle jeune public de l'année».

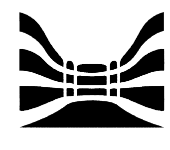
Il a également dirigé *Rodelinda* de Handel au Pacific Opera Victoria (British Columbia), la cantate *Apollo et Daphné* de Handel, présentée au Festival International de Musique Baroque de Lamèque (Nouveau Brunswick), *La Périchole* d'Offenbach et *Solitudes*, un collage d'extraits d'opéra réalisé avec les élèves en chant lyrique du Conservatoire de musique de Montréal.

En 2012, il a mis en scène *Il Trovatore* de Verdi pour l'Opéra de Montréal et une autre de ses créations, *Le Quatrième Enfant-Lune* composée par Gabriel Thibaudeau, avec Opéra Vmana. Dans le cadre de son Master en mise en scène d'opéra à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (2008), il présente *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Il est également diplômé en interprétation théâtrale à l'UQÀM (2003), en plus d'avoir étudié la mise en scène et la recherche théâtrale à l'Université Laval à Québec (1996).

En plus de siéger sur plusieurs jurys, depuis six ans, il enseigne les techniques de jeu aux chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, de l'Académie de musique et de danse du Domaine Forget, du Pacific Opera Victoria's Young Artist Program et du Folyestivale.

A l'automne 2013, il fera ses débuts en France avec une nouvelle production de Don Giovanni à l'Opéra de Tours et à l'Opéra Reims







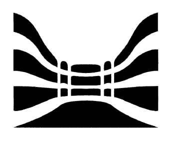
Costumes de la production :

Don Giovanni

Donna Anna

Leporello









Les solistes en images :



Tassis Christoyannis
Don Giovanni (baryton)



Tomislav Lavoie
Leporello (basse)



Omo Bello © photo Patricia Dietzi

Omo Bello
Donna Anna (soprano)



Marianne Fiset
Donna Elvira (soprano)



Yves Saelens
Don Ottavio (ténor)



Albane Carrère
Zerlina (mezzo-soprano)



Nicolas Certenais
Masetto (basse)



Nika Guliashvili
Le Commandeur (basse)

Justine Auroy / Service Jeune Public
Elisabeth Couturier / coordinatrice Viva l'Opéra !
Septembre 2013